DOI:10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2003.03.017

中国音乐学(季刊)2003年第3期
MUSICOLOGY IN CHINA

□杜亚雄
DU Yaxong

"旋宫"、"犯调"之我见

My Opinion about the "*xuan gong*" & "*fan diao*"

摘　要:本文通过探讨我国古代"宫调"理论,指出了其中的不合理部分,主张应对"旋宫"和"犯调"进行定义并按不同情况加以分类,提出了"同宫系中的调式转换"等概念。

关键词:旋宫;犯调;同宫换调

中国分类号:J621.1　　**文献标识码**:A　　**文章编号**:1003-0042(2003)03-0133-05

近来,《中国音乐学》就我国传统音乐理论中的"宫调"问题展开讨论,在刘永福发表《"旋宫转调"辩析》一文,对"旋宫转调"提出自己的见解后,陈应时发表《一种体系两个系统——论中国传统音乐理论中的"宫调"》(以下简称"陈文"),深入地阐述了古代文献中的"宫调"理论。笔者对此问题亦有兴趣,在此发表一点粗浅的看法,希望得到大家的批评指正。

首先,我想谈一谈术语问题。这里面有两个难点:一是有许多重要的音乐现象,古籍中没有相应术语来概括。如音高不固定之"声",是我国传统音乐中一个具有根本性的重要现象,但无相应的、公认的术语,有人称为"音腔"(沈洽 1988:26~68),也有人叫"运动的乐音"(吴文光 1994:1~13)。二是在汗牛充栋有关乐理的史料中,术语的用法各异。如"声"和"音",有时相通,有时相异,有时指音响,有时指音乐,有时又指"律";又如"调",有时指"调式",有时指"宫音系统",有时又指旋律。诸如此类的问题,不仅影响中国传统音乐基本理论的建设,也给学术讨论带来了困难。

为了解决这个问题,除要创造一些新术语来补充古籍的不足外,还有必要为现有术语定义。如黄翔鹏根据《国语》中关于"夫宫,音之主也"的说法将宫声称为"音主",又用"调头"来认知调式的主音,(1990:84)使这两个概念和西洋乐理中的"主音"相区别。"陈文"中将古代文献中的"宫调"中的"宫"定义为"宫音系统"(略称"宫系"),把其中的"调"定义为"调声系统"(略称"调系"),使这两个概念得以明确。为节省篇幅,本文中不再考证这些术语的出处,也不讨论其定义。

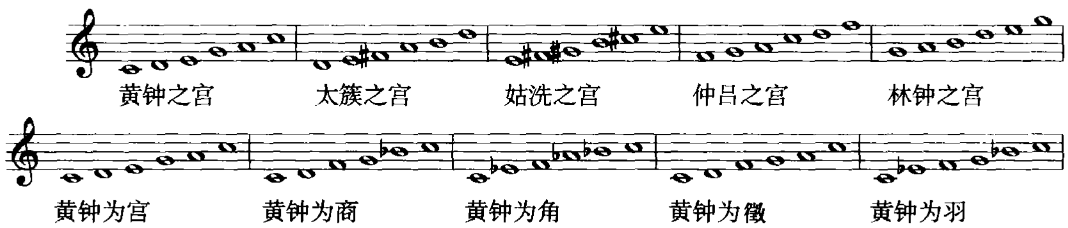
按"陈文"的说法,"宫调"理论,顾名思义包括了"宫"和"调"两方面的概念,"旋宫"和"犯调"便是从"宫"和"调"两方面强调音乐进行中调高和调式转换的两个不同的术语。"旋宫"是强调曲调进行中"宫"即"音主"的转换,而"犯调"则是强调旋律进行中在同一"调头"的情况下调式的转换,它们是"之调"和"为调"两种不同的观念在宫系和调系中不同的表述方式。如果按照大小调体系中的

收稿日期:2002-12-15

作者简介:杜亚雄(1945-　)男,杭州师范学院音乐艺术学院特聘教授(浙江 杭州 310012)。

表述方法来说明这两个概念,“旋宫”主要是指调高方面的变化,即不同key的变化,而“犯调”则相当于西洋音乐理论同主音不同mode的变化。根据何昌林的看法,《隋书·音乐志》“一均之中间有七声”中的“均”字,既可按“之调”理解,也可按“为调”解释。按音符在五线谱上的排列形式,他形象地把“之调”之均说成是“横均”,将“为调”之均说成是“纵均”。所谓“横均”,是说一个八度中有七声,“纵均”则是指同主音的七个调式。[④](转杜亚雄 1993:113)。按照他的说法,“旋宫”是指调高在“横”的方面的变化,而“犯调”则是指调高在“纵”的方面的变化。设C为黄钟,下例第一行为“旋宫”(“横均”),第二行则为“犯调”(“纵均”)。

谱例1



由于“旋宫”是“横”的方面的变化,正如“陈文”所指出的,古代音乐文献中的“旋宫”包括四种不同的情况:1.调式保持不变的调高转换;2.同宫音各调式之间的转换;3.不同宫音各调式之间的转换;4.调式不定纯属调高的转换。(陈应时 2002:109~116)这就是说,“旋宫”不仅包括了“音主”变化的各种情况,也包括了在“音主”不变的情况下同宫系中不同调式的转换。在上述第二种情况下,“旋宫”也可以是“不旋宫”的。

有关“犯调”,历来有许多不同的说法和争论。姜白石说:“唐人乐书云,犯有正、旁、偏、侧。宫犯宫为正,宫犯商为旁,宫犯角为偏,宫犯羽为侧。”因为“宫犯宫”为不同音主的宫调式的转换(如例1第一行所示),此时调头不可能不变,所以他指出:“十二宫所住字各不同,不容相犯”,认为唐人“宫犯宫”之说是错误的。(同上/缪天瑞等 1984:101)按照《中国音乐词典》的解释,姜白石所说的“犯调”有两种情况:1.在“音主”不变的情况下同宫系中不同调式的转换;2.“调头”不变的情况下不同调式的转换。这里所说的第一种情况,和陈文中所指出的“旋宫”中的第二种情况是相同的,只是古代有人把此种情况归为“旋宫”,而另一些人却把它归为“犯调”罢了。

我们当然应当尊重古代的传统音乐理论,但切不可把某一古人的论述当成绝对的定论或千古不变的教条。生活在现代的我们,应当继承其中合理的部分,屏弃不合理部分。我认为“旋宫”中包括“不旋宫”,“犯调”中又包括“不犯调”,是古代“宫调”理论中不合理的部分。
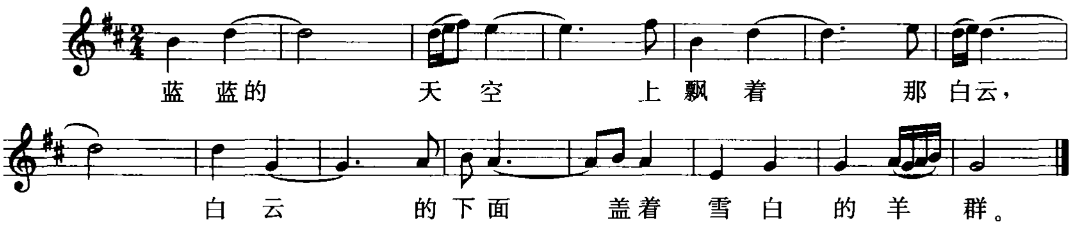
因此,我曾在《中国民族基本乐理》一书中把“旋宫”定义为“音主”(即“宫音”)的转变,这个定义把“同宫音各调式之间的转换”排除在外,也就是说把“不旋宫”的“旋宫”排除在外。在那本书中,我没有提“犯调”,而用了“转调”一词,并将其定义为“调头的转变”(1995:86),这样就把古代音乐理论中“不旋宫”的“旋宫”包括在“转调”的范围之内。虽然,那本书我也强调了“之调”和“为调”两个不同的系统,“旋宫”和“转调”是两个不同的概念,但现在看来,不提“犯调”,没有把“转调”界定在同宫系里,是那本书的缺点和错误。同时“转调”这个词又非常容易使只学过西洋大小调体系而不熟悉中国古代宫调的人引起概念上的混淆,也不妥当。

为了纠正那本书的错误和缺点,我想除了要说明“旋宫”和“犯调”是不同于大小调体系的两个概念之外,还应当另外用“同宫换调”一词来界定“同宫体系中的不同调式的转换”,这样便能把古人所说的“不旋宫”的“旋宫”和“不犯调”的“犯调”排除在“旋宫”和“犯调”之外。目前,我们应在中

国传统音乐基本理论的教学中对“旋宫”和“犯调”进行明确界定,并对其进一步的分类。下面用几个例子来说明我的观点。
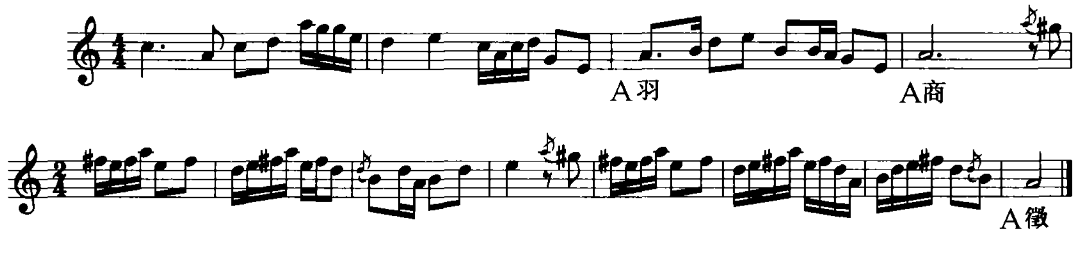
“旋宫”应定义为“音主的转变”,这样便可排除陈文中所说的第二种情况,即“不旋宫”的“旋宫”。在五声音阶中,如果出现了五声之外的“声”,而这一“外来之声”并不是一个不重要的经过音或辅助音,且占据了重要的位置,这就意味着乐曲已经“旋宫”了。如例2《牧歌》第一乐句中的“do”是“宫”,第二乐句中出现了一个外来的“fa”,而且占据了重要的地位,成为全曲的“煞声”,对于第一个乐句讲来的“外来的”的“fa”便是新的“宫”。该歌第一乐句从D宫系开始,第二乐句“旋宫”,结束在G宫系上。

谱例2　蒙古族民歌《牧歌》(转安波等 1957:196)



如果曲调是七声音阶,其中的某一个“变声”变成了“正声”,或出现了新的、七声以外的“声”,就意味着乐曲“旋宫”了。如谱例3第三小节第一拍出现了“变宫”,这一“声”具有“以变为角”的意义,曲调已经从A羽调转换为A商调,即“宫声”已由C转换为G。在第四小节第四拍出现了升高的“徵声”,这一“声”的出现表明曲调中的宫声又从G转换为D,升高的“徵声”实际上是“旋宫”后的“中”,而下一小节中的“变徵”则是“旋宫”后的“角”,从第五小节起,乐曲的“宫声”已经从谱面上的“do”变为“re”,由原来的G宫系转换为D宫系。

谱例3　管子独奏曲《江河水》(转李民雄 1983:15)
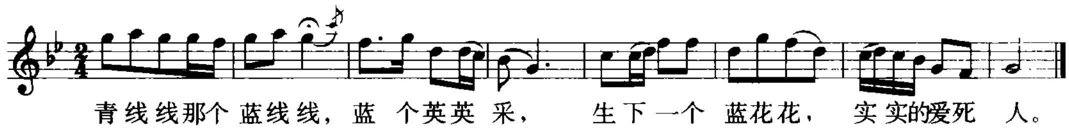


在“旋宫”的情况下,调式可以改变。如从某均某调式转为他均他调式,《江河水》便由C宫系A羽调转换为G宫系A商调,最后又变成了D宫系的A徵调(谱例3)。但也可以不变,如某均某调式转为他均相同的调式,如谱例2从D宫调式变为G宫调式。无论是哪一种情况,只要是宫声(即“音主”)改变了,就可以称为“旋宫”。为在这方面加以区别,前一种情况可称为“旋宫异调式”,简称“旋宫异调”;后一种情况可称为“旋宫同调式”,简称“旋宫同调”。

若从“旋宫”前后调头的关系方面来看,“旋宫”也包括两种不同的情况:一是其调头改变音高位置,二是调头音高位置不变。第一种情况可能是“旋宫异调式”,也可能是“旋宫同调式”,而第二种情况则只会是“旋宫异调式”,不可能是“旋宫同调式”。第一种情况如谱例2,其第一乐句和第二乐句都是宫调式,第一句的调头为D,第二乐句的调头是G,旋宫后调头的音高位置改变了,而且是“旋宫同调”。第二种情况可见于谱例3,其第一段结束在G宫系上,调头为A,第二段则从D宫系

开始，调头的音高仍然是A，并没有改变。可将“旋宫”后调头音高改变的情况称为“旋宫变调头”，把“旋宫”后调头保持音高不变称为“旋宫守调头”，简称“旋宫变调”和“旋宫守调”，
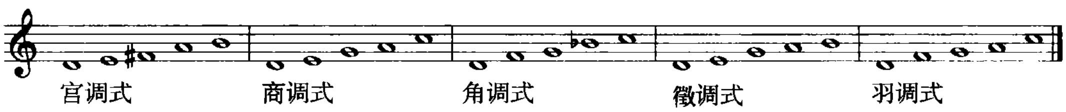
按〔汉〕刘安《淮南子·天文训》“一律而生五音”的说法（转陈应时2002:111），应将“犯调”界定为在调头不变的情况下调式有所转换。在五声音阶中，如果出现了五声之外的“声”，而这一“外来之声”并不是一个不重要的经过音或辅助音，且占据了重要的位置，这就意味着乐曲的调式已经发生了变化，已经“犯调”了。如谱例4陕西民歌《蓝花花》一开始是出现的变宫(A)，是G商调的角，其宫为F，在第四小节出现的“宫”则为$^{\flat}$B，这一声的出现意味着曲调从第三小节已经变成了羽调式。从“宫”声的位置来看，谱例4因为“宫”从F变成了$^{\flat}$B，所以可以称为“旋宫”；但从“调”的角度来看，因为商调式变成了羽调式，但其调头的音高(G)没有变，所以可以称为“犯调”。

谱例4　陕西民歌《蓝花花》（中国音乐研究所1959:292）



“犯调”在我国传统音乐中极为常见，谱例3从调的角度来看也是“犯调”，它是在调头相同的情况下，将羽调式转换为商调式，然后又转换为徵调式。维吾尔族的民间音乐家们以某一“声”为调头，可以奏出五种不同的调式，如下例所示。
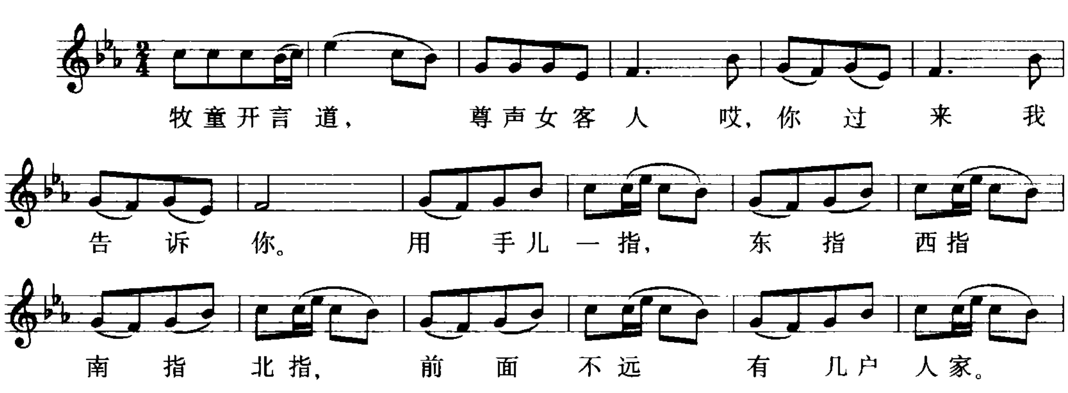
谱例5
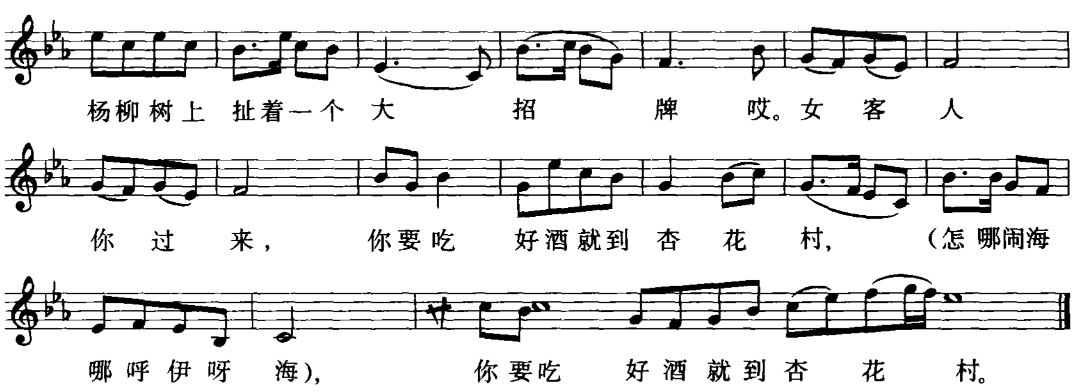


若从“调”这一角度来看，这便是不同的“犯调”，而从“旋宫”的角度看，便可以看作是“旋宫守调”，即宫已经“旋”了，但因守了调头的音高位置，改变的只是“音主”的位置。

在古代，从本均的某一调式变为同均的其他调式，有人认为是“旋宫”，也有人认为是“犯调”，按照我们提出的“旋宫”和“犯调”的定义，它既不属于“旋宫”也不属于“犯调”，我建议称它为“同宫系中的调式转换”，简称“同宫换调”。谱例6江苏民歌《小放牛》，其主体部分的“调头”为“la”，是羽调式，在散板的结尾部分调头却变成了“do”，为宫调式，但其“音主”即“宫声”的位置没有变，便可称为“同宫换调”。

谱例6　江苏民歌《小放牛》（转杜亚雄1984:170～171）





如果把西洋大小调体系基本乐理中的"转调"和中国传统音乐理论有关"旋宫"、"犯调"的理论相比较，不难看出，如果用大小调乐理中的观念来看，无论是"旋宫"(如例2)、"犯调"(例3)，还是同宫系内的调式转换(例6)都可以称为"转调"。但在中国传统音乐理论中"旋宫"、"犯调"和"同宫称调"则是有区别的。从"旋宫"的角度来看，因为有十二律，每律都可以当"音主"，所以六十调(或八十四调)会有十二个"音主"；从"犯调"的角度来看，因为有十二个不同的调头，在每个调头上都可产生五个(或七个)调式，所以一共有六十调(或八十四调)。另外，每一个宫系之中会有五个(或七个)不同的调头，而由它们所统领的各个调式之间，也可以相互进行"同宫换调"。

我认为在这个意义上的"旋宫"、"犯调"以及"同宫换调"，既对我国古代的"宫调"理论有所继承，又对其不合理部分有所修正，在中国传统音乐基本乐理的教学中也不会引起概念的混乱。

参 考 文 献

安 波等编

1957:《东蒙民歌选》[C]上海，新文艺出版社。

中国音乐研究所编

1959:《中国民歌》[C]北京，音乐出版社。

李民雄

1983:《传统民族器乐曲欣赏》[Z]北京，人民音乐出版社。

杜亚雄

1984:《中国民歌精选》[C]成都，四川人民出版社。

1993:《中国少数民族民间音乐概述》[M]北京，人民音乐出版社。

1995:《中国民族基本乐理》[M]北京，中国文联出版公司。

缪天瑞等主编

1984:《中国音乐词典》[Z]北京，人民音乐出版社。

沈 洽

1988:〈音腔论〉[A]《民族音乐学论集》[C]上海音乐出版社。

黄翔鹏

1990:《传统是一条河流》[C]北京，人民音乐出版社。

吴文光

1994〈中国音乐现象的美学探索〉[A]《民族音乐文论选萃》[C]北京，中国文联出版公司。

陈应时

2002:〈一种体系 两个系统——论中国传统音乐理论中的"宫调"〉[J]《中国音乐学》Ⅳ。

（责任编辑：张振涛）